

## ◆ CAPÍTULO 7

### **El trágico camino hacia la modernidad: *La hija de Juan Simón* (1957)**

*Luis M. González*

Dirigida por Gonzalo Delgrás y protagonizada por María Cuadrado y Antonio Molina, *La hija de Juan Simón* se estrenó en 1957 con un extraordinario éxito de taquilla, al que sin duda contribuyó la participación del popular “cantaor”. La cinta era una nueva adaptación del musical homónimo, estrenado en 1930 por José María Granada y Nemesio M. Sobrevila. Antes de la película de la que me ocupo en este trabajo, este texto ya había visto una primera adaptación cinematográfica de la mano de José Luis Saénz de Heredia en 1935 en la que Luis Buñuel había sido el productor. Todas estas producciones son paradigmáticas de una serie de textos, enormemente populares en las primeras décadas del pasado siglo que, siguiendo una tradición que se remonta al siglo XIX, giran en torno al tópico de la “mujer caída”. Lea Jacobs señala que estas historias tratan de una mujer que comete una transgresión sexual, abandona el espacio familiar, se traslada a la ciudad donde, forzada por la situación ejerce la prostitución y, tras sufrir diversas humillaciones, termina muriendo (x). *La hija de Juan Simón* sigue casi al pie de la letra esta estructura. Ambientada en los años cincuenta, narra la historia de la caída, muerte y redención final de su protagonista. La historia de Carmela se ajusta, de este modo, a la estructura de algunas historias trágicas en las que la caída protagonista, como señala Judith Thompson hablando del personaje de Blanche Dubois en *A Street Car Named Desire* de Tennessee Williams, “follows a common pattern, which begins always with mythically elevated expectations, followed by inevitable disillusionment, and the physical corruption of the soul’s transcendent dreams” (26) (Sigue un patrón común, que comienza siempre con expectativas elevadas e infundadas, seguidas inevitablemente por la desilusión y la corrupción física de los sueños trascendentes del alma).

Dentro de un marco teórico que se nutre de las lecturas del concepto clásico del *pharmakon* hechas por Eagleton y Naomi Conn Liebler, entre otros,

hago una lectura trágica del personaje de Carmela. Su estetizada muerte —muy en la línea de la glamurización que el arte fascista hace de ésta— la convierte en el chivo expiatorio de una sociedad en crisis donde el conflicto entre modernidad y tradición adquiere su punto más elevado. Finalmente, argumento también que este “modo trágico”, con su insistencia en mostrar el sufrimiento y la desesperación humanas, permite a los espectadores crear lecturas alternativas que terminan por socavar el objetivo ideológico original de la película. Entiendo el “modo trágico” como una experiencia artística que toma cuerpo fundamentalmente en momentos de crisis social y que se caracteriza por la puesta en escena de un universo poblado de personajes perdidos en un mundo al que no le encuentran sentido, en el que se sienten abandonados, atrapados y sujetos a una serie de fuerzas político-sociales cuyas reglas no entienden y a las que pretenden, inútilmente, vencer. Estos seres habitan un espacio dominado por sentimientos extremos —amor, odio, deseos de venganza, etcétera—, que conducen inevitablemente al sufrimiento y, en muchas ocasiones, a la muerte. Finalmente, en este universo desolado y desolador no queda claro si el ser humano es el responsable último de sus acciones o si llega a este mundo condenado de antemano.<sup>1</sup>

La cinta de Gonzalo Delgrás se inicia con un interesante juego metaficticio en el que se puede ver a un equipo cinematográfico rodando la escena cumbre de *La hija de Juan Simón* en la que, como señala la popular canción, el sepulturero se dispone a enterrar a su hija.<sup>2</sup> Más allá del sutil ejercicio de desenmascaramiento de la naturaleza artificial del cine, esta escena sirve para recordar al espectador el trágico final de la conocida historia. El interés de la cinta estará no tanto en lo que se cuenta sino en cómo se cuenta. Además, como analizaré con detenimiento más adelante, ayuda a Delgrás a dotar al film de la estructura circular propia del “modo trágico” que caracteriza a la obra. Por otro lado, no deja de ser irónico que, dado el protagonismo negativo que tiene el mundo del cine en esta historia, sea una película la que critique a éste como elemento corruptor de la sociedad y metáfora de un cierto modo de entender la modernidad contra la que se posiciona la dictadura franquista.

Esta primera secuencia, que se inicia con una serie de tomas en las que una enorme cruz encabeza una comitiva funeraria, concluye en la entrada del cementerio. La aparición del director de cine que interrumpe la procesión avisa al espectador del carácter ficticio de lo que está viendo. Tras una discusión con el párroco del pueblo, que participa como actor en la película, en la que éste le advierte de la poca verosimilitud de la misma, el director se defiende diciendo que “la realidad es una cosa y el cine es otra”. Años más tarde será Isabel en el *Espíritu de la colmena* la que le haga una confesión similar a su hermana Ana, traumatizada por la visión del *Frankenstein* de James Whale al inicio de la cinta de Víctor Erice.

### El dilema de Carmela

La cámara se traslada entonces al otro lado de las tapias del cementerio. Allí se presenta al espectador a Carmela y al galán de cine protagonista de la película que se está filmando en el pueblo, abrazados y besándose. Vestida con un sobrio abrigo negro, el pelo recogido y un pañuelo en el cuello, Carmela se identifica claramente con el modelo de mujer propuesto por el franquismo. Sin embargo, la joven pronto reconoce su frustración ante la falta de expectativas que ofrece el mundo rural en el que se desenvuelve: “Cuando os vayáis esto volverá a quedar como antes. Digo, como antes no. Más muerto que nunca” (véase Fig. 1).



Figura 1. Las dudas de Carmela.

En su apreciación del mundo rural español como un lugar sin futuro, Carmela no está sola. Desde el inicio de la década de los cincuenta se producen en España amplios movimientos migratorios del campo a los grandes centros urbanos. Las autoridades franquistas contemplaron este proceso con preocupación y en algunas ocasiones el cine, con películas como *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) o *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), por poner tan solo unos ejemplos, se convirtió en vocero de aquellos que veían en estos cambios sociales el germen de la destrucción del modo de vida tradicional, conservador, patriarcal y fuertemente imbuido de la moral católica, privilegiado por la dictadura franquista.

La joven estrella de la pantalla ve en el anhelo de Carmela de escapar del tedioso mundo rural una oportunidad para conseguir sus propósitos y le promete su ayuda para que triunfe en el mundo del cine. La propuesta de Alfonso provoca en la joven un dilema de difícil solución, sujeta como está a obligaciones familiares con su padre, su tía y su hermanastro Antonio. Es

precisamente este conflicto interior el que me lleva a considerar el carácter trágico de la protagonista de la película.<sup>3</sup> El problema para Carmela está en que, de las dos opciones que tiene, la mejor desde el punto de vista de una parte de la sociedad española que se identifica con los valores político-sociales del franquismo, hegemónicos en la España rural en la que habita, no es la mejor desde el punto de vista de sus propios deseos. Para Carmela, casarse con Alfonso significa además poder escapar del opresivo ambiente en el que vive e instalarse en Madrid para intentar triunfar en el cine. Carmela, consciente de las obligaciones que como mujer la sociedad le impone, se resiste, pero la insistencia de Alfonso que la tienta con el mundo de posibilidades que le ofrece la ciudad, unida a la asfixiante atmósfera que respira en su casa, terminará por vencer su resistencia. Como el resto de la sociedad española, Carmela se debate entre dos mundos: el tradicional, asociado con lo rural, basado en valores de jerarquía, regulado por la moral católica y con una fuerte definición de los papeles de género, y el de la modernidad, más democrático, libre, igualitario y asociado a lo urbano.<sup>4</sup>

### **El portazo de Carmela**

Tras una escena rodada en la iglesia que sirve para lucimiento de Antonio Molina, encargado de cantar el Ave María, el film se traslada a uno de sus momentos clave. Me refiero a la escena en la que, tras muchas dudas, Carmela finalmente se rebela contra el opresivo ambiente que, tanto desde un punto de vista político como moral, prevalece en el universo rural franquista. Es la hora de la cena y Carmela todavía no ha llegado. Ubicados en el espacio familiar por excelencia, al lado de la chimenea y con la mesa preparada y ocupando la mayor parte del plano, se ve a Antonio claramente contrariado. La hermana del sepulturero avisa de la llegada de Carmela. En un tono suave, el padre le recrimina el haber llegado tarde a lo que Carmela responde, no sin cierta ironía, si la van a dejar sin postre. Es en ese momento en el que, por primera vez, Antonio interviene. Ante sus amenazas, Carmela se rebela, se levanta de la mesa y se va de la cocina cerrando fuertemente la puerta.

Esta escena es significativa de la política de género impuesta por el franquismo que relegaba a la mujer a un papel subalterno frente al hombre que se consideraba con derecho de regular y controlar todos y cada uno de los aspectos de su vida. Los deseos de independencia de Carmela —que se presenta como vocera de una generación de mujeres que tras la Guerra Civil se ha visto desprovista de los derechos que alcanzara durante la corta etapa republicana— generan en la población masculina temor y ansiedad. A falta de otras propuestas, Antonio, como tantas veces hizo el franquismo, invocará la violencia como el único argumento ante los deseos de libertad de su hermanastra.<sup>5</sup> El portazo final

de Carmela recuerda al que diera Nora en *Casa de Muñecas*, la más conocida de las tragedias de Ibsen, en la que también el conflicto se presenta entre las ansias de libertad individuales y una sociedad en la que la rígida delimitación de los papeles de género impide el crecimiento individual de las mujeres (véase Fig. 2).



Figura 2. El portazo de Carmela.

Después de la rebelión de Carmela —acontecimiento clave para una lectura del carácter trágico de la protagonista— ésta se dirige al encuentro de Alfonso en un bosque a las afueras del pueblo que confiere a la escena un tono misterioso y de transgresión. El descubrimiento de que han sido seguidos por Antonio renueva en la joven sus dudas ante el paso que está dispuesta a dar. Tras reconocer que ha pasado miedo —hace tan solo unos minutos que éste la ha amenazado físicamente— Carmela quiere asegurarse de que el joven actor la sacará pronto del pueblo y de que está dispuesto a casarse con ella. Como para la Adela lorquiana, Alfonso representa para Carmela la única oportunidad de escapar de la opresiva atmósfera de la aldea, metaforizada en la obsesiva presencia de Antonio.

Es éste el momento de señalar la ambigua relación de Antonio con Carmela. Recogido de niño por el padre de ella, Antonio se ha criado como un hermano, y es quizá esta relación cuasi incestuosa la que en su huida a la capital Carmela quiere evitar. Desde la antropología se ha puesto de manifiesto que algunas culturas han visto en el incesto un estado de transición necesario para frenar un camino negativo de desarrollo cultural. En otras palabras, para mantener el grupo cerrado y libre de influencias exteriores que pudieran socavar los fundamentos socioculturales del grupo en cuestión. No es difícil ver aquí entonces una alegoría de los intentos del franquismo de

resistirse a que un grupo cerrado —la España rural epítome de lo tradicional y principal baluarte ideológico de la dictadura— se abriera a nuevas formas de entender la modernidad que pudieran dar al traste con la agenda moral y social impuesto por el nacional-catolicismo de los vencedores en la Guerra Civil.

### **Transgresión y caída**

En el autobús que lleva al equipo cinematográfico de vuelta a Madrid, Alfonso reconoce que no tiene ningún interés en Carmela, a quien frente a sus compañeros despidе simbólicamente con un “good bye”. La utilización del inglés es, sin duda, relevante. Lo que ha hecho Alfonso no es propio de un caballero español. Además, en esta intencionada utilización de la lengua hay una velada alusión a los recién firmados acuerdos con los EE.UU. Para los sectores más conservadores del régimen, el Pacto de Madrid firmado en 1953 entre Eisenhower y Franco traería a España, además de la necesaria ayuda económica y el reconocimiento de España en el concierto internacional, un relajamiento de las costumbres morales tal como sugerían los productos cinematográficos que venían del otro lado del océano y que tan popular fueron durante la dictadura. Mientras tanto, Carmela es objeto de las burlas de las otras jóvenes del pueblo por sus aspiraciones con el galán de cine. Éstas no pueden explicarse el interés del joven actor por la hija del enterrador, el peldaño más bajo en la escala social del pueblo. Carmela, sin embargo, no se conforma con la mediocridad de su vida y ese intento de crecer y liberarse de la traba familiar será leído por los componentes del estrecho mundo social de la España más tradicional como un imperdonable intento de subvertir el orden social y moral oficial.

Tras su “caída” inicial, Carmela abandona el pueblo para aventurarse en la ciudad donde piensa casarse con Alfonso y, de su mano, convertirse en una estrella del cine. Será en este ambiente urbano y hostil, epítome de la modernidad, donde finalmente, forzada por la adversa situación con la que se encuentra —Alfonso se ha cansado de ella y en el cine es solo una figurinista— trabajará “entreteniendo” a un marqués. Éste la traslada desde el modesto hotel en el que está viviendo a una pensión en la que, bajo la supervisión de una casera supuestamente francesa, convive un grupo de mujeres. Se trata en realidad de una encubierta “casa de alterne”, habitual mundo de las queridas y mantenidas de la España franquista. “El marqués sabe muy bien dónde la trae”, señala la “madame” y, probablemente, Carmela también. En “Of other Spaces: Utopias and Heterotopias” (1986), frente a la utopía como espacio irreal que “presents society itself in a perfected form, or else

society turned upside down” (24) (presenta a la propia sociedad de forma perfeccionada o, de lo contrario, a la sociedad puesta del revés), Foucault propone la existencia de otros espacios que por contraste denomina heterotopías.<sup>6</sup> Según Foucault, el burdel sería un caso extremo de heterotopía (27). El burdel de la España franquista se presenta como el espacio en el que se explicita la política de género de la dictadura que convierte a la mujer en un objeto de consumo masculino. Además, pone de manifiesto la hipocresía de una sociedad que, basándose en la conservadora moral católica, a la vez que limita las posibilidades de acción de la mujer en nombre de la familia, ha normalizado la prostitución a través de la institución de la querida. Por último, es un espacio en el que —siempre a costa de la mujer— se relajan las normas de la sociedad y se abre paso una cierta libertad —al menos para los hombres— que está muy coartada fuera de este espacio heterotópico.

Ante la inminente llegada a Madrid de su familia que, aprovechando la participación de Antonio en un concurso de canto va a visitar a Carmela, ésta forzará a su antiguo novio y último responsable de la situación en la que se encuentra a montar una farsa para hacer creer a su familia que está casada y viviendo con comodidad. La casa de citas se transforma en el espacio familiar donde la “madame” se convierte en la madre de Alfonso y sus compañeras de profesión en cuñadas de Carmela. Antonio gana el concurso y para celebrarlo se organiza una fiesta en la que el habitualmente taciturno padre de Carmela muestra su lado más festivo y terminará emborrachándose. En medio de la celebración llega el marqués, quien impone su voluntad para bailar con Carmela. Finalmente, se descubre el engaño, Antonio pelea con Alfonso que es gravemente herido y el primero termina en la cárcel.

### **Antonio y Carmela atrapados**

Rodada en el estilo clásico hollywoodense de plano/contraplano, la escena de la cárcel se presenta como clave para mi análisis de la película y para mi lectura del “modo trágico” del que está imbuida esta producción. Como señalaba en la introducción, éste se expresa a través de la puesta en escena de un universo poblado de personajes perdidos, abandonados, atrapados y sujetos a una serie de condicionantes políticas, culturales y sociales a cuyas reglas son ajenos y a las que, como en el caso que nos ocupa, pretenden, sin éxito, vencer. La secuencia está filmada de tal modo que parece que tanto Carmela como Antonio están atrapados y a simple vista no queda claro quién de los dos está en la cárcel (véase Fig. 3).



Figura 3. Atrapados.

Para el espectador pronto se hace evidente que Antonio está físicamente en una celda de la que pronto saldrá, pero Carmela está en una cárcel tejida con un entramado simbólico de fuerzas sociopolíticas y culturales de las que solo la muerte podrá librarla. “Éste es un lugar demasiado honrado para ti”, le reprocha Antonio con aspereza y Carmela reconoce su error: “Bien cara estoy pagando mi culpa”. Se inicia en estos momentos un duro turno de acusaciones por parte de Antonio quien le conmina a seguir su vida fácil y olvidarse de la familia. Sin embargo, Carmela contesta: “Te equivocas, yo no vivo como piensas. No puedo vivir sabiendo que mi padre y tú me despreciáis”. En este momento se vuelve a corporeizar el dilema inicial de Carmela y su lucha por escoger entre sus anhelos de libertad e independencia y sus obligaciones familiares. Antonio, con implacable dureza contesta: “Yo sí que no podré vivir sabiendo lo que eres”. La joven promesa de la canción revela en este momento haber estado enamorado de Carmela, aunque nunca se lo confesó. En estos momentos, Carmela reconoce haberse sentido en el pueblo despreciada de todos los hombres por ser la hija del enterrador y por eso, según ella misma señala, se fue con el primero que le pareció que la quería. Ignorando los códigos de conducta impuestos por la rígida moral de la época, la joven señala: “Tienes razón para hablarme así, pero aún tengo la esperanza de que podemos ser felices”. Antonio, que en estos momentos es el portavoz de una ideología que, sin saberlo todavía, también le condena a él, contesta que eso es imposible. Sabedora de que no es factible la reconciliación y que Antonio no podrá volver a quererla, Carmela busca al menos su perdón. Al negárselo y posponerlo hasta después de su muerte, la futura estrella de la canción, víctima de una sociedad en crisis que pretende vivir bajo el anacrónico concepto del honor, comete un *error* de consecuencias irreparables. Tras el rechazo de Antonio, Carmela abandona su vida de mantenida e intenta, sin conseguirlo, sobrevivir por sí sola en Madrid. Del banco de un parque será, finalmente,



recogida para ir a un hospital donde se reencuentra con el párroco de su aldea. Éste la convence para que regrese al pueblo, que se convierte de este modo en el paraíso perdido al que la “hija pródiga” volverá para redimir su pecado y conseguir con su muerte el perdón de Antonio.<sup>7</sup>

### El chivo expiatorio

El último tramo de la película se centra en el regreso de Carmela al pueblo en busca del perdón de su familia y, por extensión, de toda la comunidad que se siente agraviada y vulnerada con su transgresión. La secuencia se inicia con un plano medio en el que una tambaleante Carmela se dirige a su antigua casa. A través de un hábil manejo de la cámara subjetiva, vemos cómo la hija del enterrador recibe el desprecio de sus antiguos vecinos. Mujeres y hombres, viejos y jóvenes se alejan de quien fuera su vecina y que a sus ojos aparece ahora como manchada, contaminada e impura. Erica L. Johnson y Patricia Moran señalan que “the shame affect notably evokes a ‘doubleness of experience,’ involving not just an intrapsychic apprehension of the self as diminished, but an intersubjective apprehension of the self *as diminished in the eyes of another*” (4) (el afecto de la vergüenza evoca notablemente una ‘doble experiencia’ que involucra no solamente una percepción intrapsíquica de uno mismo como disminuido, sino también una percepción intersubjetiva de uno mismo como *disminuido a los ojos de los demás*). En el caso de Carmela, somos testigos de esta “doble experiencia”, tanto a través de la depresión que experimenta cuando Alfonso la abandona como de la vergüenza que siente cuando es tratada como una marginada por su familia y todos los habitantes de su pueblo, con la excepción de una amiga cercana. Además, en *Purity and Danger*, Mary Douglas indica que “our ideas of dirt also express symbolic systems” (36) (nuestras ideas sobre la suciedad expresan también sistemas simbólicos).<sup>8</sup>

Para el universo simbólico nacional-católico, Carmela es un elemento peligroso, sucio y corrompido que ha violado uno de sus tabúes centrales: la prohibición de tener sexo fuera del matrimonio. En su afán totalitario de controlar todos los aspectos de la sociedad española, el franquismo, impulsado por la Iglesia Católica, impondrá una visión de la sexualidad que —sobre todo en el caso de las mujeres— se circunscribe a su naturaleza reproductiva. La transgresión de Carmela ataca de este modo al centro del sistema de valores de la dictadura que se ve amenazado. Como el objetivo último de todo régimen totalitario es perpetuar el sistema de valores en el que se basa, este elemento “patógeno” tiene que ser eliminado, sacrificado, posibilitando de este modo la continuación de la comunidad.<sup>9</sup>

En el último tramo de la película el personaje de Carmela adquiere una dimensión cristológica. Haciendo gala de la estructura circular que caracteriza al “modo trágico” y como recordatorio de su caída inicial con el galán de cine, la cinta muestra cómo Carmela, que difícilmente puede resistir las acusatorias miradas de sus vecinos, “tropieza” una vez más. En este penoso trance la protagonista de esta historia recibe la ayuda de su única amiga que se convierte de este modo en una versión moderna del bíblico Simón el Cirineo (véase Fig. 4).



Figura 4. El via crucis de Carmela.

### **No hay redención sin muerte**

Tras su caída en la calle frente a las miradas acusadoras de sus vecinos, se introduce al espectador en la habitación de Carmela donde ésta es atendida por un doctor que, con gesto contrariado, la ausculta. El rostro de Carmela, mostrado en un sugerente primer plano, es el receptor de la escasa luz que ilumina la escena. Con la mirada perdida, la joven parece haber encontrado la paz interior perdida en los primeros momentos de la película. Tras un nuevo corte la cámara se coloca al otro lado de Carmela, que sin haber cambiado su postura recibe la extremaunción. Carmela ocupa la mayor parte de una imagen que se completa con un primer plano del antebrazo y la mano del sacerdote. A continuación, la cámara se sitúa detrás de la cabeza de Carmela. La escasa luz que ilumina esta imagen muestra la mano del sacerdote acercando a los labios de Carmela un crucifijo. El siguiente corte devuelve la cámara a su posición inicial para mostrar un primer plano similar al que abría la secuencia.

Esta vez Carmela tiene los ojos cerrados y son las manos de su padre las que, en un primer plano, colocan en su cuello una medalla. Con su sacrificio final, la protagonista recupera a la par que la medalla de su madre el lugar perdido en la familia y en el seno de la iglesia católica, espacios de los que fue expulsada con su transgresión. La muerte final de Carmela tiene, de este modo, un doble propósito. Desde el punto de vista individual sirve para conseguir el perdón de Antonio y de su padre y desde el punto de vista de la comunidad funciona como un chivo expiatorio. La muerte de Carmela es tanto un acto de auto purificación como de purificación de la comunidad. En definitiva, como señala Dollimore discutiendo una de las tragedias de Shakespeare, “What is being dramatized here is the way a philosophy of death appears to work as an ideology of social control, converting transgressed desire into complete submission to authority, even to the point of welcoming death” (115) (Lo que se dramatiza aquí es la forma en que una filosofía de la muerte parece funcionar como una ideología de control social, convirtiendo al deseo transgredido en una completa sumisión a la autoridad, incluso al punto de acoger la muerte) (véase Fig. 5).

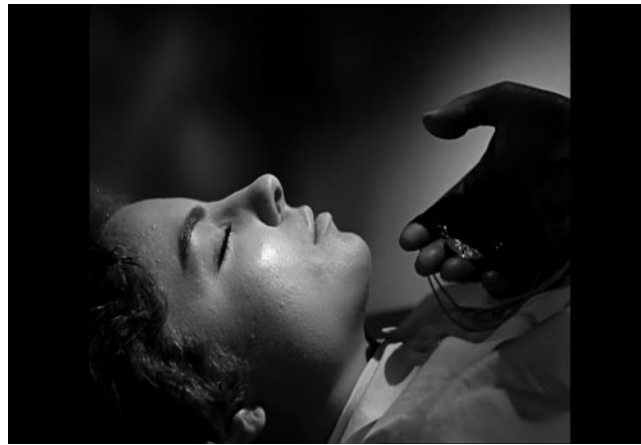


Figura 5. Estetización de la muerte.

Esta secuencia se cierra con un nuevo corte que nos aleja del lecho mortuario de Carmela para mostrar un plano de la campana de la iglesia que está anunciando la muerte de la joven puesto que, como Nicole Loraux señala, “for women, death is an exit” (241) (para las mujeres, la muerte es una salida). Para esta crítica,

In the matter of femininity, tragedy is two-faced. . . We should accept that tragedy constantly disturbs the norm in the interest of the deviant, but at the same time we must be aware that under the deviant the norm is often silently present. So we have tried out two possible readings at once. One of them draws up a list of all distortions that, in a system of values, can be applied to those values; the other lends an ear to the occasional dissenting voice in the unison of Greek *logoi* about women. (248)

(En materia de feminidad, la tragedia tiene dos caras. . . Debemos aceptar que la tragedia perturba constantemente la norma a favor de lo desviado pero, al mismo tiempo, debemos estar conscientes de que, bajo lo desviado, la norma se encuentra a menudo silenciosamente presente. Entonces, hemos intentado dos lecturas posibles al mismo tiempo. Una de ellas elabora una lista de distorsiones que, en un sistema de valores, puede aplicarse a esos valores; la otra presta atención a la ocasional voz disonante en medio del unísono del *logos* griego acerca de las mujeres.)

Es precisamente esta “voz disonante” de la que habla Loraux la que más me interesa ya que, contrariamente a lo que se podría esperar, podemos ver en el cine franquista mujeres que se rebelan y desafían las normas aún a sabiendas de que el resultado final de sus acciones conlleva la crítica de la sociedad contra la que se han alzado y, en muchas ocasiones, su muerte. Para Carmela, la única salida, la única manera de redimirse es, como le había propuesto Antonio, a través de una terapéutica muerte que le sirve además para ganarse la simpatía del espectador y, de este modo, desestabilizar el sistema de valores que la había condenado.<sup>10</sup> Por otro lado, la escena que acabo de describir destaca por su extraordinaria fuerza emotiva a la que contribuye, además de la música, la estetización de los momentos finales de Carmela. En ellos se produce la glamurización y fetichización de la muerte que, como Alejandro Yarza ha señalado, es típica del kitsch totalitario fascista que signa buena parte de la producción cultural franquista (33).<sup>11</sup>

La siguiente escena en la que la comitiva fúnebre lleva los restos de Carmela al cementerio repite la fórmula de la cámara subjetiva empleada para rodar la escena del regreso de Carmela y el desprecio de sus vecinos. El paralelismo viene dado por la utilización de nuevo del punto de vista de la ahora difunta Carmela. Casi sin cambios con respecto a la primera escena, oyéndose en el fondo la famosa canción que da título a la película en la voz de Antonio Molina, la protagonista de la cinta se encuentra con los mismos

vecinos que le mostraron su rechazo y su desprecio. La diferencia es que éstos muestran ahora una actitud de profundo respeto. La muerte de Carmela produce en ellos y en los espectadores esa mezcla de “piedad” y “terror” con la que Aristóteles aludía en su *Poética* al ingrediente catártico indispensable de este “modo trágico”. Tras un corte, se muestra desde atrás y en primer plano la enorme cruz que abre el cortejo fúnebre. A continuación, se lleva la cámara hacia un primer plano del rostro del padre que, compungido y mediatibundo, lleva en su hombro el ataúd de su hija. Acto seguido, un nuevo corte introduce al espectador en el cementerio y ofrece un plano frontal de la misma cruz donde se puede apreciar la figura del Cristo crucificado con el que anteriormente había relacionado a Carmela. Tras un nuevo corte, la cámara ofrece un primer plano frontal del rostro del padre que no puede contener las lágrimas. La cámara se detiene sobre la tumba de Carmela en la que solo se puede leer su nombre, pero no hay referencia a las fechas de su nacimiento o muerte. Carmela ha entrado en el universo atemporal del mito.<sup>12</sup> Antes de la llegada de Antonio, se ofrece un nuevo plano del cementerio, en el que las nubes, los cipreses y una cruz de Pascua, que simboliza la resurrección de Jesús, componen un emotivo paisaje. Se completa de este modo el paralelismo entre las figuras de Carmela y Jesucristo planteado en los momentos finales de la película. El film se cierra con Antonio, cuya sombra hemos visto acercarse a la tumba de Carmela en un logrado *travelling*, arrodillado frente a la lápida que cubre los restos mortales de su amada. La cámara se eleva varios metros para mostrar la figura empuñecida de Antonio que, como prometió a Carmela en la escena de la cárcel discutida con anterioridad, está perdonándola. El precio que éste tiene que pagar por su defensa de un arcaico código de honor impuesto por la moral nacional-católica es una vida en soledad, marcada por la culpa. Un nuevo corte que muestra una enorme cruz blanca, en la que implícitamente se reconoce ahora la pureza de Carmela, constituye la última toma del popular film.

En definitiva, fuertemente instrumentalizado por el Estado, el cine español de los años cuarenta y cincuenta, a través de una narrativa de recentralización característica del “modo trágico”, re/construye el universo sociológico sancionado por el nacional-catolicismo franquista. Éste se funda en el desprecio a la democracia, la apuesta por una sociedad jerarquizada y orgánica regida por la élite económica, el imperio de la moral católica, la desconfianza en el racionalismo cientificista, y el privilegio de lo masculino que encuentra en el mundo rural su hábitat ideal. Este proceso corrector evidencia que la sociedad española de la época es mucho más compleja que lo que la retórica oficial franquista pretendía al construir una imagen de una España monolítica y homogénea. En otras palabras, si se necesita un “correctivo” es porque hay desviaciones a la norma y es ahí, precisamente, donde reside el interés de

estas películas. En definitiva, este cine, en contra de lo que podrían ser sus intenciones iniciales, viene a mostrar, por un lado, los miedos y las ansiedades del régimen y, por otro, que el control absoluto de todos los estadios de la sociedad que está en la base del franquismo se revela como una falacia.

## NOTAS

1. En un principio, este modo trágico cristalizó en la tragedia ática de Sófocles, Eurípides y Esquilo, después evolucionó y se concretó, primero en el teatro de Shakespeare, Corneille y Racine, y más tarde en las propuestas más modernas de Ibsen, Chejov y García Lorca, por poner tan solo unos ejemplos. Hoy en día, seguimos encontrando manifestaciones de este modo trágico en todas las artes, incluido el cine. Como acertadamente ha señalado Jennifer Wallace, “if we believe that every culture invents art forms to respond to its particular experience of pain and suffering, then we would assume that film, as the most popular art form of the late twentieth and early twenty-first centuries, must fulfil a role in shaping our response to these experiences today” (172) (Si creemos que cada cultura inventa determinadas formas de arte para responder a su particular experiencia de dolor y sufrimiento, entonces debemos asumir que el cine, como la más popular de las formas artísticas de finales del siglo XX y principios del XXI, debe cumplir un papel en el diseño de una respuesta a estas experiencias hoy).
2. La letra de la canción “La hija de Juan Simón” dice “La enterraron por la tarde / A la hija de Juan Simón / Y era Simón en el pueblo / Y era Simón en el pueblo ay, / El único enterraor”.
3. A este respecto, Simon Critchley señala: “What the experience of tragedy invites is neither the blind impulsiveness of action, nor some retreat into a solitary life of contemplation, but the *difficulty* and *uncertainty* of action in a world defined by ambiguity, where right always seems to be on both sides. Hegel is right to insist that tragedy is the collision between opposed yet mutually justified claims to what is right. But if both sides are right, then what on earth do we do? (5) (La tragedia no invita ni a la impulsividad ciega de la acción, ni a un retiro a una vida solitaria de contemplación sino a la *difficultad* y a la *incertidumbre* de la acción en un mundo definido por la ambigüedad, donde lo correcto parece estar de ambos lados. Hegel tiene razón cuando insiste en que la tragedia es la colisión entre reclamos opuestos de lo que es correcto, pero a la vez mutuamente justificados. Si los dos lados tienen razón, entonces ¿qué hacemos?).
4. La segunda mitad de la década de los cincuenta va a ser testigo de la aparición de una cierta oposición a la dictadura franquista, tanto en las universidades como en torno al entramado industrial de las grandes ciudades, donde está empezando a acudir en masa buena parte de la población rural que busca en la ciudad una mejor calidad de vida. Esta población va a entrar en contacto con los primeros intentos de organización

sindical al margen del sindicato único franquista y, a partir de la década de los años sesenta, se convertirá en la punta de lanza de la oposición interior al franquismo.

5. En uno de los escasos estudios sobre la masculinidad en el franquismo, Mary Vincent, señala que, en un contexto de hegemonía política ultraconservadora, “[a] pesar de la insistencia en el autocontrol, [...] la definición de la identidad masculina a partir de la dominación y la superioridad, inevitablemente fomentaría actitudes violentas” (140).
6. Para el filósofo francés, las heterotopías “are like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” (24) (Son una suerte de contra-lugares, una especie de utopía puesta en práctica efectivamente en la que los lugares reales, todos los otros lugares reales que pueden encontrarse en la cultura, son simultáneamente representados, desafiados e invertidos).
7. Como Jonathan Dollimore ha señalado, “the sexually dissident have known that the strange dynamic which, in Western culture, binds death into desire is not the product of a marginal pathological imagination, but crucial in the formation of that culture” (xii) (Los disidentes sexuales han sabido que la extraña dinámica que, en la cultura occidental, liga la muerte al deseo no es el producto de una imaginación patológica marginal, sino un elemento crucial en la formación de dicha cultura).
8. Esta antropóloga británica señala: “If we can abstract pathogenicity and hygiene from our notion of dirt, we are left with the old definition of dirt as matter out of place. This is a very suggestive approach. It implies two conditions: a set of ordered relations and a contravention of that order. Dirt is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is a system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements. The idea of dirt takes straight into the field of symbolism and promises a link up with more obviously symbolic systems of purity” (36) (Si podemos abstraer la patogenicidad y la higiene de nuestra noción de suciedad, nos quedamos con la vieja definición de suciedad como materia fuera de lugar. Éste es un acercamiento muy sugerente. Implica dos condiciones: un juego de relaciones ordenadas y una contravención de ese orden. La suciedad nunca es un hecho único y aislado. Donde hay suciedad, hay un sistema. La suciedad es un sub-producto de un ordenamiento sistemático y de una clasificación de la materia, en cuanto ordenar implica rechazar elementos inapropiados. La idea de suciedad conduce directamente al campo del simbolismo y promete un enlace con sistemas de pureza más obviamente simbólicos).
9. En conversación con los trabajos que desde la antropología cultural han establecido la conexión entre los sacrificios rituales y la tragedia, Naomi Conn Liebler señala que, “the tragic hero serves as *pharmakos*, the sacrificial victim required by all purgative ritual, whose efficacy as sacrifice signifies above all the symbolic embodiment of whatever threatens the community in crisis. The tragic hero is the community’s surrogate. She could not be its surrogate if she did not resemble it in critical ways. And because she stands for what must be ‘methodically eliminated,’ she must be destroyed” (12–13) (El héroe trágico sirve como *pharmakos*, la víctima sacrificial

requerida por todo ritual purgatorio, cuya eficacia como sacrificio significa su encarnación simbólica de aquello que amenace a la comunidad en crisis. El héroe trágico es el sustituto de la comunidad. Ella no podría ser su sustituto si no se le *pareciera* de forma sustantiva. Y porque representa aquello que debe ser “metódicamente eliminado”, debe ser destruida). Por su parte, Terry Eagleton señala que, “Rebuffing the claims of the symbolic order” (rechazando las afirmaciones del orden simbólico), los héroes y heroínas trágicas “incarnate the inner contradictions of the social order, and so symbolize its failure in their own” (280) (encarnan las contradicciones del orden social y simbolizan su fracaso en el suyo propio).

10. Hablando de una serie de películas producidas en las primeras décadas del franquismo, Annabel Martín ha señalado que “el orden exigido nunca se asentará del todo sin antes revelar las tremendas violencias exigidas por el proceso de sistematización, violencias que pueden despertar un subtexto crítico en espectadores sensibles, al provocar en ellos un rechazo visceral de la solución impuesta por el desenlace filmico” (108).
11. En este sentido, Jonathan Dollimore ha señalado que esta ligazón entre feminidad y muerte “harbours and even intensifies a fascination with precisely what has been repressed. It is also violently voyeuristic, in the sense that all representations of dying are voyeuristic (by virtue of implying the safe position of the spectator), and fetishistic, in that it separates the body from its real materiality and its historical context” (330–331) (Resguarda e incluso intensifica una fascinación precisamente con lo que ha sido reprimido. Es también violentamente voyerística, en el sentido de que todas las representaciones de la muerte son voyerísticas [en virtud de implicar el lugar seguro del espectador], y fetichista, en cuanto separa al cuerpo de su materialidad real y su contexto histórico).
12. Otra película muy popular, *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), también concluye con un plano de la tumba del pequeño huérfano criado por doce frailes que le pide a Jesucristo que lo lleve con su madre al cielo. En la lápida, no hay fechas que indiquen ni su nacimiento ni su muerte, simplemente aparecen el nombre del niño y su apodo, Pan y Vino.

## OBRAS CITADAS

- Critchley, Simon. *Tragedy, the Greeks, and Us*. Nueva York: Pantheon Books, 2019.
- Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Nueva York: Routledge, 1998.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Routledge, 1991.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Victor Erice. Perf. Ana Torrent, Isabel Tellería, Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera. Elías Querejeta Producciones. 1973.



- Foucault, Michel y Jay Miskowicz. "Of Other Spaces". *Diacritics* 16.1 (1986): 22–27.
- Frankenstein*. Dir. James Whale. Perf. Colin Clive, Mae Clarke, Boris Karloff. Universal Pictures. 1931.
- Jacobs, Lea. *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928–1942*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Johnson, Erica L. y Moran, Patricia. *The Female Face of Shame*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- La ciudad no es para mí [City is Not for Me]*. Dir. Pedro Lazaga. Perf. Francisco Martínez Soria, Doris Coll, Eduardo Fajardo. Pedro Masó Producciones Cinematográficas. 1966.
- La hija de Juan Simón [The Daughter of Juan Simón]*. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Perf. Angelillo, Pilar Muñoz. Filmófono. 1935.
- La hija de Juan Simón [The Daughter of Juan Simón]*. Dir. Gonzalo Delgrás. Perf. Antonio Molina, María Cuadrado, Mario Birriatúa. Sevilla Films. 1957.
- LeVitte Harten, Doreet. "Melodrama". *Melodrama*. Eds. Doreet LeVitte-Harten, Darren Almond, Pedro Almodóvar, Juan Miguel Company-Ramón. Vitoria-Gasteiz: Artium, Granada: Centro José Guerrero, Vigo: Marco, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2002. 94–120.
- Liebler, Naomi Conn. *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*. Nueva York: Palgrave, 2002.
- Loraux, Nicole. "The Rope and the Sword". *Tragedy*. Ed. John Drakakis y Naomi Conn Liebler. Londres: Longman, 1998. 233–253.
- Marcelino pan y vino [The Miracle of Marcelino]*. Dir. Ladislao Vajda. Perf. Pablito Calvo, Rafael Rivelles, Antonio Vico. Chamartin. 1955.
- Martín, Annabel. *La gramática de la felicidad. relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufi, 2005.
- Surcos [Furrows]*. Dir. José Antonio Nieves Conde. Perf. Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana. Atenea Films. 1951.
- Vincent, Mary. "La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista". *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28 (2006): 135–151.
- Wallace, Jennifer. *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Yarza, Alejandro. *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: from Raza to Pan's Labyrinth*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2018.

---

González, Luis M. "El trágico camino hacia la modernidad: *La hija de San Simón* (1957)". *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 122–138. Web.